



Johdatus Max Bruchin viulukonserttoon nro 1

Musiikki
Musiikkipedagogi
Opinnäytetyö
23.4.2010

Elina Salin



TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Musiikki		Suuntautumisvaihtoehto Musiikkipedagogi	
Tekijä Elina Salin			
Työn nimi Johdatus Max Bruchin viulukonserttoon nro 1			
Työn ohjaaja/ohjaajat Annu Tuovila			
Työn laji Opinnäytetyö		Aika kesäkuu 2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 25
TIIVISTELMÄ			
<p>Opinnäytetyö käsittelee romantiikan ajan säveltäjän Max Bruchin ensimmäistä viulukonserttoa g-mollissa. Konsertto on hyvin tunnettu teos, jota monet viulistit ovat soittaneet. Se on myös teknisesti haastava teos, joka sisältää tunteita ja värisävyjä, jotka soittajan on ilmaistava oikealla tavalla. Teoksessa on soittajalle paljon opittavaa ja se kertoo soittajan taidoista erittäin hyvin. Juuri siksi sitä esitetään paljon pääsykokeissa. Työn tavoitteena on ollut tehdä ikään kuin opastava teos konserttoa aloittelevalle soittajalle.</p> <p>Työ sisältää Max Bruchin elämäkerran, konserton syntyvaiheet ja neuvoja konserton harjoitteluun. Työssä esitellään myös Max Bruchin muita teoksia, konserton ominaispiirteitä ja nuottiesimerkkejä konsertosta. Liitteenä on lisäksi tekijän konsertosta tekemä äänite, joka on äänitetty tutkinnossa, jossa konsertto esitettiin.</p> <p>Työssä esitellään tekijän omaa tuntemusta konsertosta ja neuvotaan lukijaa soittoteknisissä ja tulkinnallisissa asioissa. Tekijä on itse esittänyt konserton ja kirjoittanut työn muusikon, opettajan ja musiikinhistorioitsijan näkökulmista. Työtä voi parhaiten soveltaa käytännössä jos lukija on aloittamassa konserton harjoittelua tai tarvitsee tietoa Bruchista tai hänen teoksestaan.</p>			
Teos/Esitys/Produktio CD: Konserttotutkinto 12.2.2010			
Säilytyspaikka Metropolia Ammattikorkeakoulu/kirjasto/Ruoholahti			
Avainsanat viulu, konsertot, Max Bruch, opetus, soittaminen, nuoret, musiikkioppilaitokset			

Degree Programme in Classical Music		Specialisation Music Education
Author Elina Salin		
Title An Introduction to Max Bruch's <i>Violin Concerto No. 1</i>		
Tutor(s) Annu Tuovila		
Type of Work Bachelor's Thesis	Date June 2010	Number of pages + appendices 25
<p>This thesis studies the First Violin Concerto of Max Bruch, who was a composer of the Romantic period. The concerto is a famous composition which many violinists have played. It is also a technically challenging piece which includes emotions and tone colours that the player must express in the right way. There is a lot to learn in the piece and it is a great challenge for the player's skills. That's why it is often performed in entrance examinations. The object of this thesis is to create a guide for a player who is starting to practice the concerto.</p> <p>The thesis includes a short biography of Max Bruch, the history of composing the concerto and some advice for practising the concerto. The work also introduces other compositions by Max Bruch, the qualities of the concerto and analyses music samples from the concerto. The work also includes a CD of the concerto which the author has recorded herself.</p> <p>In the thesis the author introduces her knowledge of the subject and gives advice for the reader in technical and interpretational matters of playing. She has performed the concerto herself and has written the thesis in the role of a musician, teacher and music historian. The thesis is most useful for a reader who is starting to practise the concerto or he or she needs information about Bruch and his works.</p>		
Work / Performance / Project CD: February 12 th 2010		
Place of Storage Metropolia University of Applied Sciences/library/Ruoholahti		
Keywords violin, concerto, Max Bruch		

Sisällys

1	Johdanto	2
2	Työn toteuttaminen ja aineisto	3
3	Säveltäjä Max Bruch (6.1.1838 - 2.10.1920)	5
3.1	Perhe ja lapsuus	5
3.2	Nuoruus ja avioliitto	6
3.3	Vanhuusvuodet	8
3.4	Viulukonsertto g-mollin syntyvaiheet	9
3.5	Bruchin teokset ja niiden sävelkieli	10
3.6	Viulukonserton ominaispiirteitä	11
4	Ajatuksia konserton harjoittelusta	13
4.1	Tekniikkavaihe	13
4.1.1	Intonaatio	15
4.1.2	Kaksoisäänet ja akordit	16
4.1.3	Muita tekniikkaongelmia	18
4.2	Tulkintavaihe	19
4.2.1	Ilmaisukeinoja	20
4.3	Esitysvaihe	22
5	Pohdinta	23
	Lähteet	24

1 Johdanto

”Niin pian kuin jousi koskettaa kieltä, alkaa ainutlaatuinen kamppailu, jonka lopputulos on sekä haastajana että vastustajana toimivan soittajan täydellisessä vallassa”, kirjoittaa mestariviulisti Yehudi Menuhin varsin kaunopuheisesti kirjassaan Kuusi oppituntia.

Jokainen uusi soittokappale on muusikolle kiehtova haaste, matka uuteen maailmaan. Kappaleessa on aina omat vaikeutensa ja kompastuskivensä, joiden yli pääsee oikean tekniikan käytöllä ja ahkeralla soittamisella, mutta vieläkin enemmän muusikko saa tehdä työtä tulkitakseen musiikin monimuotoiset, sanattomat tunteet ja värit. Kappaletta valmistaessaan sen tulkitsijan on hyvä tutustua tarkemmin myös säveltäjän sisäiseen maailmaan, tämän elämäntarinaa ja kappaleen syntyvaiheisiin.

Tässä opinnäytetyössä käsittelen erityisesti saksalaisen romantiikan ajan säveltäjän Max Bruchin ensimmäistä viulukonserttoa viulunsoiton opiskelijan, opettajan ja musiikinhistorioitsijan näkökulmasta. Työni sisältää paitsi osuuden konserton historiasta ja sen ominaispiirteistä, myös Max Bruchin tiivistetyn elämäntarinan ja asiantuntijoiden varteenotettavia neuvoja ja keinoja konserton harjoitteluun ja esittämiseen.

Opinnäytetyöni on tarkoitettu luettavaksi kenelle tahansa aiheesta kiinnostuneelle, mutta se on erityisesti opas nuorelle soittajalle, joka on aloittamassa painiskelun teoksen kanssa. Ennen tekstin lukemista suosittelen konserton kuuntelemista ja sen nuotteihin perehtymistä. Voin suositella lämpimästi jokaista lähdeluettelon äänitettä kuunneltavaksi, jokainen tulkinta konsertosta on erilainen ja kuulemisen arvoinen.

Lopuksi tahdon kiittää ohjausta ja palautetta antaneita henkilöitä tuesta ja luottamuksesta. Toivon, että työni antaa lukijalle vastauksia ja herättää myös kysymyksiä, joita tutkimalla voi löytää sen minkä etsii.

Antoisia lukuhetkiä!

2 Työn toteuttaminen ja aineisto

Aloitin opinnäytetyöni aiheen miettimisen uudestaan syksyllä 2009, kun viulunsoiton opettajani Liisa Rantala ehdotti, että voisin soittaa Metropolian konserttututkinnossa Max Bruchin ensimmäisen viulukonserton. Olin soittanut konserton ensimmäistä osaa kahdeksan vuotta aiemmin, mutta en ollut tuolloin vielä kovin innostunut siitä.

Ryhdyin harjoittelemaan konserttoa heti, ja kiinnostukseni aiheeseen heräsi. Olin valinnut aiemmin opinnäytetyökseksi toisen aiheen, mutta päätin vaihtaa aiheen viulukonserton tutkimiseen seuraavista syistä.

Viulukonsertto g-mollissa on eittämättä Max Bruchin kuuluisin teos. Se on esitetty ja levytetty monesti, eikä ole yhtä vaikea kuin esimerkiksi Brahmsin ja Tšaikovskin kuuluisat viulukonsertot, mutta on yhtä lailla tyypillinen romantiikan ajan viulukonsertto.

Konsertto sisältää monia teknisiä hankaluuksia, jotka kertovat soittajan taidoista ja virtuoositeetistä. Toisaalta se pitää sisällään myös paljon eri tunnetiloja joita ilmaista: myrskyistä vihaa, lempeyttä ja rakkautta, iloa ja ilkkurisuutta. Tämän vuoksi konserttoa yleensä soitetaan ennen vaikeampia romantiikan ajan konserttoja, ja se on suosittu teos musiikkioppilaitosten pääsykokeissa. Konsertto oli siis lähes täydellinen valinta lopputyöksi musiikkiteosta analysoivalle viulistille.

Kun muusikko aloittaa uuden teoksen harjoittelun, hänen on tärkeää tuntea teoksen säveltäjä ja sen tekovaiheet, sillä niin suuriin kuin pieniinkin sävellyksiin sisältyy usein kiehtovia tarinoita ja paljon elämää. Siksi kirjoitin opinnäytteeseeni historiallisen osuuden säveltäjästä ja teoksesta, jotta lukija saisi tutustua Max Bruchiin ihmisenä, jonka sisäisestä maailmasta tämä hieno teos on peräisin.

Christopher Fifieldin kirjoittama kattava Bruchin elämäkerta oli ensimmäinen ja ainoa teos Bruchin elämästä jonka löysin. Säveltäjän elämäntarinaa ei tunneta kovin yleisesti, ja internetin tiedonhakukannoistakin löysin lähinnä Bruchin teosten levyarvosteluja.

Lisäksi harjoitellessani konserttoa en ollut vielä lukenut viulupedagogiikkaan keskittyviä lähde teoksia, joista joissakin oli onnekseni analysoitu katkelmia suoraan konsertosta. Varsinkin Ivan Galamianin ja Lajos Garamin teoksista löysin loistavia harjoituksia ja neuvoja tekniikkaa ja tulkintaa varten. Nämä neuvot sopivat myös minkä tahansa viulukappaleen harjoitteluun. Kun myöhemmin olin tehnyt oman levytykseni konsertosta, mietin, että olisi ollut syytä lukea kirjat jo aikaisemmin. On siis syytä mainita, ettei soittotekniikkani ole moitteeton.

Harjoitellessani konserttoa tutkintoa varten kuuntelin sitä myös lukuisilta eri levyiltä eri viulistien tulkintoina ja tutustuin Bruchin muihin teoksiin. Tämä on erittäin hyvä tapa päästä sisälle teokseen ja säveltäjän sävelkieleen, ja se myös laajentaa paljon soittajan musikaalista tietoa ja osaamista.

3 Säveltäjä Max Bruch (6.1.1838 - 2.10.1920)

Kun Max Christian Friedrich Bruch kuoli 82 vuoden iässä 2. lokakuuta 1920, maailma oli ehtinyt muuttua paljon hänen syntymästään. Ensimmäinen kaupallinen lentoyhtiö teki jo lentoja, gramofoni oli korvaamassa akustisen musiikin ja Schönberg ja Bartók sävelsivät teoksiaan, romantiikan aikakausi oli kuollut jo kauan sitten. Monta kuuluisaa säveltäjää oli syntynyt ja kuollut Bruchin elinaikana; mukaan lukien Mahler, Tšaikovski, Dvořák, Leoncavallo, Rimski-Korsakov, Debussy ja Grieg. Ainoa, joka päihitti Bruchin ikävuosissa, oli vuonna 1835 syntynyt ja 1921 kuollut Camille Saint-Saëns (Fifield 1988, 325).

Kaikista Max Bruchin teoksista Viulukonsertto nro 1 g-mollissa (op. 26) on ylivoimaisesti tunnetuin ja esitetyin. On sääli, että Bruch tunnettiin sen vuoksi pitkään ns. "yhden hitin ihmesäveltäjänä", sillä vaikka hänellä oli takanaan pitkä ja arvostettu ura säveltäjänä, kapellimestarina ja opettajana hänen muut teoksensa jäivät pitkään konsertton varjoon, kenties vain Skottilaista fantasiaa lukuun ottamatta.



Kuva 1: Max Bruch lapsena (Fifield 1988, kuvat)

3.1 Perhe ja lapsuus

Max Bruch syntyi Kölnissä loppiaisenä vuonna 1838 perheeseen, jossa musiikki ja taiteet olivat läsnä jo hänen syntymästään lähtien. Hänen isänsä oli August Bruch (1799 - 1861),

asianajaja ja Kölnin poliisin päällikkö, äitinsä omaa sukua Wilhelmine Almenröder (1799 - 1867), laulaja, joka oli musikaalisesta perheestä lähtöisin. Wilhelminen kahdella veljellä oli musiikkikauppa Kölnissä ja perustivat isänsä kanssa Kölnin Musiikkiyhdistyksen vuonna 1812, veljeksistä vanhempi Carl soitti fagottia ja rakensi itse soittimia. Vuonna 1841 Bruchien perheeseen syntyi Maxille pikkusisko Mathilde eli Till (1841 - 1914), josta tuli myöhemmin musiikinopettaja Bonniin (Fifield 1988, 19).

Äiti Wilhelminellä oli hyvä sopraanoääni ja hän lauloi usein solistina Reininmaan musiikkifestivaaleilla 1820-luvulla, mutta hän menetti äänensä jo varhain tuntemattomasta syystä ja alkoi antaa laulutunteja työkseen. Opettajana hän oli hyvin arvostettu: hän johti pientä musiikinharrastajien piiriä, joka esitti oopperoiden finaaleja, kansanlauluja ja kuoroteoksia. Wilhelmine oli myös lastensa ensimmäinen pianonsoitonopettaja; sekä Till että Max osoittivat lapsina molemmat merkittäviä musikaalisia taipumuksia ja heistä tuli ainoina sisaruksina toisilleen hyvin läheiset. Max Bruch kirjoitti myöhemmin julkaisemattoman artikkelin, jossa hän ylisti jokaisen perheenjäsenensä erityistaitoja. Hän kirjoitti isästään, joka oli hyvin pidetty ja luotettu heidän yhteisössään, äidistään, jonka musikaalisuus oli vertaansa vailla ja siskostaan, jolla oli runsaasti älyä ja taiteellisia lahjoja. Till olikin Bruchin läheisimpiä tukijoita ja uskottuja tämän sävellystyössä (Fifield 1988, 18 – 19).

Nuori Max osoitti lahjoja musiikin lisäksi etenkin myös maalaamiseen, mutta jo lapsena sävelletyt ensimmäiset kappaleet osoittivat missä hänen todelliset lahjansa piilivät ja mikä olisi hänen tuleva ammattinsa. Bruch otti musiikin teorialunteja ensin hänen isänsä ystävältä professori Heinrich Breidensteiniltä. Vuonna 1850 August Bruch esitteli poikansa Ferdinand Hillerille, joka huomasi tämän lahjat välittömästi. Hilleristä tuli nuoren säveltäjän neuvonantaja ja mentori moniksi vuosiksi eteenpäin ja hän antoi Bruchille enemmän opetusta ja aikaansa kuin muille oppilaille. 14-vuotiaana Bruch sai Frankfurtin Mozart – Stiftung -palkinnon paljolti Hillerin suosituksesta, ja tämä mahdollisti sävellysopestojen jatkon Hillerin johdolla sekä pianotunnit Carl Reinecken ja Breidensteinin opetuksessa neljän vuoden ajan (Fifield 1988, 20 - 21).

3.2 Nuoruusvuodet ja avioliitto

Bruchin saatua opintonsa päätökseen hänen opettajansa rohkaisivat häntä lähtemään matkoille opiskelemaan lisää, ja hän jäikin joksikin aikaa Leipzigiin ja Mannheimiin. Mannheimin vuosina 1861 - 1863 hän kirjoitti kaksi teosta, jotka toivat hänelle mainetta säveltäjänä saksankielisillä alueilla; kantaatti Frithjofin (op. 27) ja kuuluisimman

opperansa Die Loreleyn (op. 16), jota esitettiin menestyksekkäästi muutamia kertoja Saksassa ja muualla Euroopassa.

Vuosina 1865 - 1867 Bruch toimi musiikinjohtajana Koblenzin hovissa, missä hän kirjoitti suurimman osan menestyksekkäästä ensimmäisestä viulukonsertosta. Tämän jälkeen hän toimi kolmen vuoden ajan samantapaisessa virassa Sondershausenissa ja myöhemmin freelance-säveltäjänä Berliinissä ja Bonnissa.

Vuonna 1880 Bruch tapasi 16-vuotiaan Clara Tuzcekin (1864 - 1919), itävaltalaisen muusikkosuvun laulajattaren, jolla oli kaunis kontra-alttoääni. He menivät kihloihin ja naimisiin heti seuraavana vuonna. 26 vuoden iäkerosta huolimatta kiintymys oli syvää ja molemminpuolista; molemmat tunsivat löytäneensä rakastavan kumppanin loppuiäkseen ja liitto kesti lähes 40 vuotta Claran kuolemaan asti.

Parille syntyi neljä lasta: tytär Margarethe sekä pojat Max Felix, Hans ja Ewald.

Margarethea tuli kirjailija ja runoilija, hän piti huolta vanhemmistaan näiden kuolemaan saakka eikä koskaan avioitunut. Hansilla oli huomattavia lahjoja maalaamiseen ja hän oli kenties Bruchin lapsista lahjakkain, mutta kuoli jo 26-vuotiaana hyönteisenpistoa seuranneeseen verenmyrkytykseen. Max Felix oli lapsista ainoa, joka kokeili muusikon uraa. Hän toimi klarinetistina ja kapellimestarina Hampurissa ja opiskeli sävellystä isänsä johdolla Berliinin Musiikkikorkeakoulussa. Lopulta hän kuitenkin luopui muusikon työstä kärsittyään pitkään elämästä isänsä varjossa ja ryhtyi kansainvälisen gramofoniyhtiön edustajaksi. Ewald, lapsista nuorin, liittyi armeijaan ensimmäisen maailmansodan alussa ja palveluksensa jälkeen poliisivoimiin yleten nopeasti. Eläkkeellä ollessaan hän kokosi huomattavan arkiston isänsä kirjeistä, kappaleiden käsikirjoituksista ja partituureista ja lahjoitti testamentissaan kokoelman Kölnin yliopistolle.



Kuva 2: Bruch noin 30-vuotiaana

3.3 Vanhuusvuodet

Bruch jatkoi freelance-säveltäjän uransa jälkeen kapellimestarina Berliinissä, Liverpoolissa ja Breslaussa. Vuodesta 1890 vuoteen 1911 saakka hän veti sävellyksen mestarikurssia Berliinin musiikkikorkeakoulussa. Hänen sävellysoppilaitaan olivat mm. Ralph Vaughan Williams ja Ottorino Respighi. Hänelle myönnettiin lisäksi Cambridgen kunniatohtorin arvo vuonna 1893, kunnia, jonka sai elinaikanaan myös ikätoveri Camille Saint-Saëns.

Bruchin viimeisten vuosien sävellystyöt muistuttivat paljolti alkuvuosien sydänromantiikan tyyliä, ja hän pysyi viimeiseen saakka Mendelssohnin ja Schumannin aikaisen tyylin puolustajana ja uus-wagnermaisen tyylin vastustajana. Tämän vuoksi hän jäi paljolti yksin periaatteidensa taakse ja säveltäjänä vähemmälle huomiolle, vaikkakin pysyi arvostettuna ammattilaisena loppuun saakka.

Max Bruch kuoli Berliinissä 2.10.1920 nukahtaen rauhallisesti uneen. Viulukonserton Adagio-osa soitettiin hänen hautajaisissaan ja hänen hautakiveensä kaiverrettiin Hillerin sanat: "Musiikki on Jumalan kieli".

3.4 Viulukonsertto g-mollin syntyvaiheet

Bruch alkoi säveltää ensimmäistä konserttoaan vuonna 1863. Hän oli itse pianisti ja hyvässä soittokunnossa vielä vanhoilla päivilläänkin. Häntä kiinnosti kuitenkin enemmän säveltää musiikkia jousisoittimille, eritoten viululle. Kun Bruchilta kysyttiin syytä tähän, hän vastasi: ”koska viulu pystyy laulamaan melodian paremmin kuin piano ja melodia on musiikin sielu (Fifield 1988, 24).”

Konserton säveltäminen oli Bruchille kuitenkin vaikeaa. Aiemmin hän oli tehnyt jo kaksi oopperaa, kuoroteoksia, lauluja, pianomusiikkia, yhden trion ja kaksi jousikvartettoa, mutta nyt edessä oli erilainen haaste; ison sooloteoksen kirjoittaminen jousisoittimelle. Marraskuussa 1865 Bruch lähetti Hillerille kirjeen, jossa hän kertoo, että viulukonsertto edistyy hitaasti. ”En tunne oloani varmaksi tällä maaperällä”. Bruch oli epävarma onnistumisestaan. Hän uusi konserton kokonaan noin puolentusinaa kertaa ja pyysi konsultoivia neuvoja monilta viulisteilta ennen työn loppuun saattamista. Vuonna 1866 konserton ensimmäinen luonnos ilmestyi ja sen esitti viulisti Otto von Königsłow samana vuonna 24. huhtikuuta. Bruch oli kuitenkin yhä tyytymätön lopputulokseen, ja niinpä hän pyysi ystäväänsä, unkarilaista viuluvirtuoosia ja säveltäjää Joseph Joachimia katsomaan keskeneräistä teosta ja antamaan joitakin viulistisia neuvoja soolo-osuuteen.

Joachim lähetti työn takaisin elokuussa 1866 valaisevien neuvojen sekä pitkän ja yksityiskohtaisen vastauksen kera. ”Viimeinkin lähetän sinulle konserttosi takaisin. Toivoisin, että kirjoittamisen sijasta voisin tulla itse, ei siksi että olen laiska vastaamaan kirjeitse, vaan koska uskon todella että muutama tunti yhdessä asettaisi kaikki viuluosuuden hankalat kohdat uomiinsa. Kokonaisuudessaan kappale on hyvin viulistinen, ja uskon, että sellaisenaan se tekee valtavan vaikutuksen.”

Uusittu konsertto sai ensiesityksensä 5. tammikuuta Bremenissä ja solistina oli Joachim. Konsertto nosti Bruchin heti valtavaan suosioon; se sai monia lisäesityksiä mm., Brysselissä ja Kööpenhaminassa ja Bruch myös omisti teoksen Joachimille. Vuosien päästä konserton loputon suosio pikemminkin jo rasitti kuin ilahdutti häntä.

Säveltäjä kirjoitti eräässä kirjeessään ystävälleen Fritz Simrockille näin: ”Mikään ei vedä vertoja saksalaisten viulistien laiskuudelle, tyhmyydelle ja tylsyydelle. Joka toinen viikko joku heistä tulee luokseni ja tahtoo soittaa ensimmäisen viulukonserttoni; olen ryhtynyt nyt töykeäksi ja sanonut heille: ’En pysty kuuntelemaan tätä konserttoa enää – kirjoitinko kenties vain tämän? Mene ja soita joku niistä toisista konsertoista, jotka ovat aivan yhtä hyviä, ehkä jopa parempia”. Vuonna 1903 Bruch vieraili Napolissa, missä italialaiset viulistit suorastaan väijyivät häntä: ”He seisovat Via Toledon kulmassa, valmiina

soittamaan ensimmäistä konserttoa heti kun ilmestyn näkyville. (He voivat kaikki painua helvettiin! Ihan kuin en olisi kirjoittanut yhtä hyviä konserttoja!).” Konserton vuosia kestänyt loppumaton suosio ja Bruchin saavuttama maine vain yhdestä teoksesta ilmeisesti kävi ärsyttäväksi jo itse säveltäjällekin. Tosin Bruchin suuttumukseen oli toinenkin syy: hän oli hyväksynyt konsertosta 250 taalerin kertamaksun, ja menetti näin omaisuudet, jotka olisi saanut vielä vuosiksi eteenpäin.



Kuva 3: Kaksi romantiikan ajan merkkimiestä; Max Bruch ja Joseph Joachim

3.5 Bruchin teokset ja niiden sävelkieli

Max Bruch syntyi juuri kun sydänromantiikan aika oli kukkeimmillaan. Juuri sana ”romanttinen” kuvaa Bruchin sävellystyylä kaikkein parhaiten, niin hänen ensimmäisten kuin viimeistenkin sävellyksiensä kohdalla. Hän oli erityisen taitava luomaan lauluääntä matkivia kauniita melodioita jousisoittimille, minkä kuulee hänen monissa hänen sooloteoksissaan, etenkin Skottilaisen fantasian ja ensimmäisen viulukonserton hitaissa osissa.

Bruch kirjoitti yhteensä viisi konserttoa, joista kolme on tehty viululle ja orkesterille. Kahta muuta viulukonserttoa (op. 44 ja 58) on tosin pahasti laiminlyöty sekä konserttilavoilla että levytyksissä. Molempien konserttojen pääsävellaji on d-molli ja niissä löytyy yhtäläisyyksiä ensimmäiseen konserttoon; romanttisia, upeasti laulavia melodioita, synkän temperamenttinen tunnelma konserton alussa sekä nopea ja leikkisä kolmas osa.

On vaikea keksiä syytä siihen, miksi muita viulukonserttoja ei ole esitetty ensimmäisen tavoin. Varsinkin kolmas konsertto on mielestäni upea taidonnäyte, joka kuulostaa samalla solistille teknisesti erittäin haastavalta sekä erityisen hyvin sävelletyltä, tunteikkaalta musiikilta. Toinen konsertto taas on rakenteeltaan hieman erikoisempi, eikä omasta mielestäni sisällä yhtä valloittavia ja mieleenpainuvia melodioita kuin muut konsertot. Joka tapauksessa esityksissä ja levytyksissä olisi aika antaa tilaa myös muille Bruchin sävellyksille, niin hieno kuin ensimmäinen viulukonsertto onkin.

Bruch oli koko elämänsä ajan myös intohimoinen kansanmusiikin tutkija. Hänen kiinnostustaan eri maiden kansanmusiikkiin todistavat mm. Skottilainen fantasia viululle ja orkesterille (op. 46), joka perustuu tunnettuihin skottilaisiin kansansävelmiin sekä juutalaiseen musiikkiin perustuva Kol Nidrei sellolle ja orkesterille (op. 47). Mainitsematta ei voi jättää myöskään Ruotsalaisten tanssien (op. 63) ja Venäläisten kansanlaulujen (op. 79b) sarjoja, jotka ovat vasta nyt tulleet uusissa levytyksissä suurelle yleisölle paremmin tutuiksi.

Elinaikanaan Bruch oli erityisen tunnettu myös kuoroteosten säveltäjänä. Parhaiten hänen suurista kuorotöistään tunnettiin oratoriot Odysseus (op. 41), Achilleus (op. 50) ja Moses (op. 67). Todennäköisesti Bruchin kiinnostusta kuorotöihin vauhditti hänen äitinsä työ kuoroharrastajien parissa, jota hän sai seurata lapsena.

Muita Bruchin erityisimpiä teoksia ovat muun muassa hänen säveltämänsä kolme sinfoniaa (opukset 28, 36 ja 51), romanssi alttoviululle ja orkesterille (op. 85), konsertto klarinetille ja alttoviululle (op. 88) ja konsertto kahdelle pianolle (op. 88a).

3.6 Viulukonserton ominaispiirteitä

Mitä konserton rakenteeseen tulee, niin sen osat ovat tyypilliset nopea – hidas – nopea ja se on ehdottomasti hyvin romanttinen viulukonsertto. Ensimmäinen osan pääsävellaji on g-molli, toisen osan tyypillisesti ensimmäisen osan pääsävellajin kuudes aste Es-duuri ja kolmas taas siirtyy tästä turvallisesti G-duuriin. Musiikkianalyysin kannalta ajatellen jokainen osa on sävelletty sonaattimuodossa, ja sisältää omat pää- ja sivuteemansa.

Teoksen pääosan esittäjä on ehdottomasti solisti. Orkesterin tärkein tehtävä on johdattaa alku- ja välisoitoillaan solisti osien alkuihin ja uusiin teemoihin ja ensimmäisen ja kolmannen osan orkesteriavaukset ovat merkittäviä, samoin johdatus ensimmäisestä osasta toiseen osaan. Muuten orkesteri yleensä toistaa yksinkertaisesti samoja pää- ja sivuteemoja kuin solistikin. Pianoversio orkesterin osuudesta on hyvä, mutta väistämättä

pelkistetympi ja vaatimattomampi kuin orkesteriversio, jossa karakterejä voi ilmaista eri vuoroin puhaltimilla, jousilla ja lyömäsoittimilla.

4 Ajatuksia konserton harjoittelusta

Legendaarinen viulupedagogi Ivan Galamian jakoi ”Galamianin viulumetodi” -kirjassaan teoksen harjoittelun kolmeen osaan: tekniseen vaiheeseen, tulkintavaiheeseen ja esitysvaiheeseen. Tämä jako helpottaa teoksen harjoittelun hahmottamista ja onnistuneen esityksen valmistamista, etenkin nuorilla oppilailta ja heidän opettajillaan. Kokeneempien soittajien harjoittelussa tekninen vaihe ja tulkintavaihe saattavat sekoittua keskenään, on normaalia kuulla edistyneemmiltä oppilailta teoksen tulkintaa jo harjoittelun alkuvaiheessa.

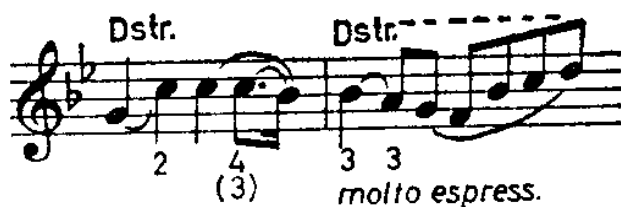
Aloitettaessa vaativaa sooloteosta (tai soittamista ylipäättänsäkin) soittajan on oltava fyysisesti ja henkisesti hyvässä kunnossa. Liiallinen lihasjännitys, joka saattaa johtua sisäisistä jännitystiloihin, kuten stressistä tai esiintymispelosta, vaikeuttaa hyvän intonaation ja soittoäänien muodostamista. Liikunta ei siis ole lainkaan pahitteeksi, eivätkä myöskään erilaiset fysikaaliset hoidot.

Lisäksi tietenkin ennen konserton harjoittelun aloittamista asemanvaihtojen ja kaksoisäänien oikea tekniikka, legaton sujuvuus ynnä muut hyvän soittotaidon perusteet pitäisivät olla jo kunnossa. Näin ei läheskään aina silti ole, siispä kerron näistä perusasioista vielä seuraavissa kappaleissa esimerkkien kera. Kertaus on joka tapauksessa opintojen äiti.

4.1 Tekninen vaihe

Teknisessä vaiheessa rakennetaan kappaleen kivijalka. Sen aikana tehdään kappaleeseen luontevat sormitukset ja jousitukset, harjoitetaan sävelkorvaa kuulemaan puhdas intonaatio, harjoitellaan oikea soittotekniikka kappaleen teknisesti vaikeisiin kohtiin ja soitetaan kappaletta hitaammassa (ei kuitenkaan tukalan hitaassa!) tempossa vähitellen oikeaan tempoon suunnaten. Tärkeää on myös harjoitella teknisesti vaikeita kohtia eri rytmeillä, jousituksilla ja tempoilla. Näin soittaja saavuttaa teknisen varmuuden ja saa soittoonsa lisää itseluottamusta.

Seuraavissa esimerkeissä esitellään kappaleen kannalta tärkeitä sormituksia ja jousituksia.



Esimerkki 1: I osa, Vorspiel: Allegro Moderato, tahdit 51 – 52 (Szigeti 1979,

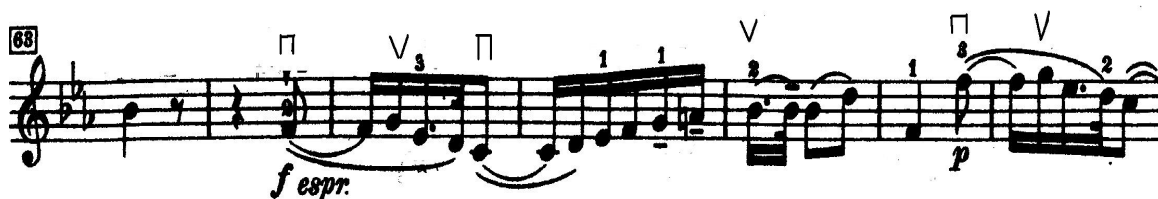
Esimerkissä 1 on käytetty sormitusta, joka on todennäköisesti Joseph Joachimin alkuperäinen merkintä (Szigeti 1979, 61). Kohta soitetaan vain d-kielellä, ja sormitus on hyvä, tosin myös muutettavissa. Tällaisia alkuperäisiä, käyttökelpoisia sormituksia ja jousituksia kannattaa käyttää jos niitä löytää.



Esimerkki 2: II osa, Adagio, tahdit 6 – 8

Esimerkki 2 (Szigeti 1979, 61) on yksi Adagio-osan merkittävimpiä kohtia lyhyydestään huolimatta. Kolmen saman sävelen laulaessa melodiaa peräkkäin ja samalla crescendoa tehden kannattaa vaihtaa sormia. Se tuo kohtaan sen kaipaamaan vaihtelevuutta, muuten ihanasta melodiasta tulee helposti tasapaksu ja tylsä.

Myös seuraavaa jousitusta voi kokeilla:

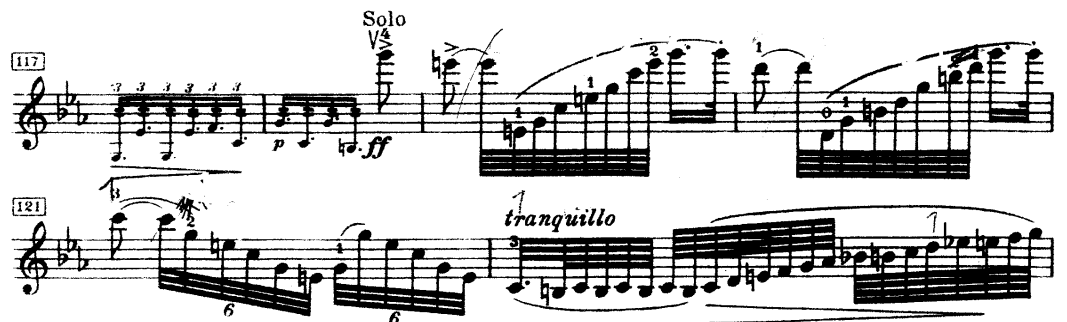


Esimerkki 3: II osa, Adagio, tahdit 63 – 68

4.1.1 Intonaatio

Yksi Bruchin konserton ja viulunsoiton perusasioista on hyvä intonaatio eli sävelpuhtaus. Esimerkiksi Adagio-osassa sävellajina on Es-duuri, joka on viulisteille intonaation kannalta hankala sävellaji. Viulukäden tetrakordi täytyy muodostaa sävellajin mukaan oikein ja pitkissä ja hitaissa sävelissä epäpuhtaus kuuluu selvemmin kuin lyhyissä ja nopeissa. Toinen osa sisältää myös monia sävellajinvaihdoksia, kolmisointuasteikkoja, kromaattisia asteikkoja ja hankalia asemanvaihtoja (esimerkki 4).

Hyvä asemanvaihtotekniikka on myös hyvän intonaation edellytys. Isoissa hypyissä asemasta toiseen asemanvaihdon liike suoritetaan koko käsivarrella, liikkeen sulavuus ja rentous on tärkeää ja lihasjännityksen täytyy olla minimissä. Romanttisen aikakauden kappaleissa joissakin asemanvaihdossa voi myös ylöspäin siirtyessä käyttää tehokeinona loppuglissandoa, eli taiteellista glissandoa. Sitä on syytä kuitenkin käyttää säästeliäästi, ettei kokonaisuudesta tule liian imelän tai tekotaiteellisen kuuloista (Garam 1984, 48 - 51).



Esimerkki 4: II osa, Adagio, tahdit 117 - 122

Tärkeintä hyvän intonaation harjoittamisessa on keskittyminen ja tarkka kuuntelu. Korva on muusikon tärkein työväline. Viulisti ei voi koskaan soittaa kaikkia ääniä täysin puhtaasti, mutta hän voi OPPIA korjaamaan epäpuhtaan äänen niin nopeasti, ettei kuulija ehdi kuulla virhettä. Intonaation kannalta on parasta harjoitella hankalia kohtia ensin hitaasti ja ilman kaaria, kuten kohtaa esimerkissä 5, sitten esimerkiksi kahden, kolmen ja neljän sävelen kaarilla jne.

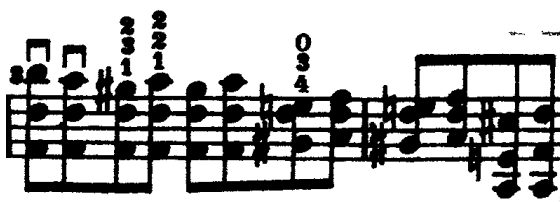


Esimerkki 5: II osa, Adagio, tahdit 127 - 130

4.1.2 Kaksoisäänet ja akordit

Vaikeinta hyvän intonaation saavuttaminen on kenties konserton kaksoisäänissä ja akordeissa. On erittäin tärkeää kehittää ensin opettajan kanssa kappaleeseen hyvät sormitukset ja jousitukset, jotta myös puhtaasti soittaminen helpottuu.

Yksi konserton "erikoisuuksista" on nimenomaan kolmella kielellä yhtä aikaa soitettavat akordit ensimmäisessä ja kolmannessa osassa (esimerkit 6 ja 7). Lajos Garam neuvoo "Jousen taikaa" -teoksessaan soittamaan akordit näin: "Akordit, joissa kolme ääntä soi samanaikaisesti, soitetaan hyvin rennolla ranteella, kaikki jouhet kielillä ja ilman kielenvaihtoliikettä. Painetta on käytettävä melko paljon ja jousenvedon on oltava melko nopea. Alkuaksenttia tulee välttää." Normaaliin akordien kielenvaihtoliike on yleensä tehty olkavarresta, mutta nyt liikettä vältettäessä ranteen on joustettava jousenvedolla oikealla hetkellä. Kaikkien kolmen kielen on soitava yhtä aikaa ja jousta on käytettävä tarpeeksi paljon, jotta äänen kvaliteetti olisi hyvä.

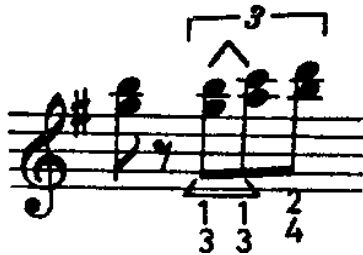


Esimerkki 6: I osa Vorspiel: Allegro Moderato, tahdit 34 – 35



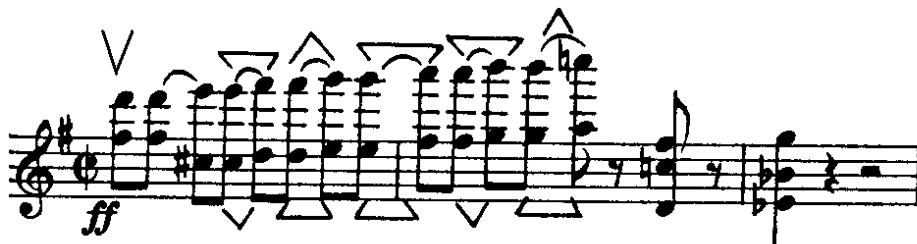
Esimerkki 7: III osa, Finale: Allegro energico, tahdit 204 - 206

Konserton kolmannessa osassa soittaja törmää eniten hankaliin kaksoisääniin ja akordeihin. Kaksoisäänissä on tärkeää kuunnella, että alempi sävel on kohdallaan, ja sävelpuhtaus on tässä osassa koetuksella, mutta hyvin hallittavissa sitkeän harjoittelun avulla. Ensimmäisellä sivulla on heti jo luvassa haaste:



Esimerkki 8: III osa, Finale: Allegro energico, tahti 21

Asemanvaihto on hankala: alempi sävel siirtyy kokoaskeleen ylöspäin ja ylempi vain puoliaskeleen, joten vaarana on etenkin alemman sävelen jääminen liian matalalle (Szigeti 1979, 92). Sävelkuviota on parasta harjoitella hitaasti ja paljon, eri rytmeillä ja tarkasti intonaatiota kuunnellen sekä myös ei-kaksoisääninä. Tärkeää on myös kiinnittää huomiota siihen, että kahdeksasosatauon jälkeen jousi lähtee aina kieleltä eikä ilmasta ja että triolikuviota soitetaan rytmissä.



Esimerkki 9: III osa, Finale: Allegro energico, tahdit 279 – 281 (Szigeti 1979, 92)

Desimejä harjoitellessa 4. sormi asetetaan kielelle ensin ja sitten 1. sormi kurottaa alaspäin alemmalle sävelelle, samalla kämmen nostetaan vaakatasoon jotta sormet ulottuvat parhaiten. Tässäkin nuottikatkelmassa on sekä kokosävel- että puolisävelkulkuja: 1. ja 4. sormi liukuvat desimit ylöspäin kielillä, mutta eri etäisyyksillä toisistaan joten tätä katkelmaa kannattaa harjoitella samoin keinoin kuin esimerkin 5

laskemista kielelle (Galamian 1990, 33). Tahdin 272 (esimerkki 11) jälkimmäisessä trillissä on mahdollista soittaa vain alemman sävelen trilli, mikä helpottaa selvästi viulistin työtä.



Esimerkki 11: III osa, Finale: Allegro energico, tahdit 269 - 276

Esimerkissä 12 viulistin haasteena on nopeita kielenvaihtoja ja soittamaan samalla kaksoisääniä. Viulupedagogi Carl Fleschin mukaan paras jousitus tällaisiin kohtiin on vetojousella alkava ns. heittojousitus jousen tyvessä (Holopainen 2000, 271 - 272). Flesch kuitenkin hyväksyy myös lyhyen détachén jousen kärjessä, niin kuin esimerkissä 9.



Es

Esimerkki 12: III osa, Finale: Allegro energico, tahdit 55 - 58

4.2 Tulkintavaihe

Viulupedagogi Lajos Garamin mukaan konserton tulkintavaiheeseen liittyy olennaisesti kaksi tärkeää kysymystä. Ensimmäinen niistä on: "Mikä on teoksen luonne ja sanoma ja miten se kyetään tulkitsemaan?" Kysymys on osuva ja pitää sisällään monta pienempää kysymystä: mikä on kappaleen sävellysajankohta ja sen aikakauden tyyli? Soitamme ko kappaleen enemmän säveltäjän toiveiden ja merkintöjen vai oman tulkintaamme mukaan? Missä on teoksen huippukohta tai huippukohdat? Miten suunnittelemme dynamiikan, vaihdammeko alkuperäisiä nyansseja ja mitä sointivärejä voimme käyttää?

Tulkintavaiheen toinen kysymys taas kuuluu näin: "Miten säilyttää tekninen valmius ensiluokkaisena samalla kun dynamiikkaa tehostetaan ja tempoa lisätään?" Mikä on

kappaleen tempo ja vaihtelee se, missä kohdissa tempoa voi hidastaa tai nopeuttaa jne. Kun kappaletta aletaan soittaa oikeassa, nopeammassa tempossa läpi, tekniset asiat käyvät yhä vaikeammiksi suorittaa, esimerkiksi sävelien epäpuhtaudet lisääntyvät. Soittajan on vain kestävä tämä vaihe ja siirrettävä ajatuksensa pois liiasta yksityiskohtien ajattelusta, tai palattava tekniikkavaiheeseen, jos intonaatio ei harjoittelun myötä puhdistu.

Tulkintavaiheessa on kuitenkin tärkeintä päästää tunteensa valloilleen ja unohtaa kylmän tekninen harjoittelu. Soittajan on kyettävä välittämään yleisölle sekä hänen omat tunteensa että säveltäjän alkuperäinen näkemys. Dynaaminen, vahva ilmaisu on erittäin tärkeää, mutta tähän liittyvät aina myös tekniset taidot ja harjoittelu.

4.2.1 Ilmaisukeinot

Kaikkein tärkein viulistin ilmaisukeino on kirkas ja ilmaisuvoimainen ääni, jonka löytämiseen kuluu usein monia vuosia. Äänen väriskaalassa on oltava monia eri ilmaisukeinoja kuten laulava cantilene-ääni, jousenjako, aksentit, nyanssit, jousilajit ja vibrato (Garam 2000, 48 – 54).

Konserton ensimmäinen osa Vorspiel (Prelude) on nimensä mukaisesti alkusoittomainen; ensimmäisenä esitellään dramaattinen, tulinen pääteema, joka toistuu vielä myöhemmin, sitten herkkä, lempeämpi sivuteema. Osalla ei ole varsinaista selkeää loppukadenssia, vaan kappale jatkuu keskeyttämättä toiseen osaan.

Mystisen, asteikkokulkua mukailevan soolo-osuuden esittelyn jälkeen ensimmäisen osan tahtiin 16 on merkitty "marcato" eli korostaen, mikä tarkoittaa selviä ja teräviä aksentteja äänten aluilla. Tämä efekti on tärkeä; onnistuessaan se saa aikaan ukkosmaisen vaikutelman, ja kuuliija pystyy selvästi kuvittelemaan, miten myrsky raivoaa ja salamat lyövät maahan.

Tahdissa 45 alkaa laulava, maailmoja syleilevä sivuteema (esimerkki 13), joka luo täydellisen kontrastin sivuteeman ja pääteeman välille. Viulistin täytyy tuoda kontrasti selvästi esille, niin ettei pääteema ole liian lyyrinen sivuteemaan verrattuna tai toisin päin. Tämän jälkeen dramaattisuus palaa kuvioihin tahdissa 75 (jälleen aksenteilla korostaen) ja kromaattisen asteikkokulun ja arpeggion myötä saavuttaa huippunsa, jota seuraa orkesterin merkittävin välisoitto. Pääteema toistuu jälleen hieman erilaisena ja kappale siirtyy tauotta hitaaseen Adagioon.



Esimerkki 13: I osa, Vorspiel: Allegro moderato, tahdit 45 - 50, sivuteema

Tunnelmoiva ja lempeä Adagio alkaa kauniilla, herkällä teemalla, kuten ensimmäisen osan sivuteemakin. Molempiin kohtiin on kuitenkin merkitty heti "espressivo", eli voimakkaasti ilmaisten, mikä viittaa intensiiviseen vibratoon ja kiinteään, cantilene - legatoon.

Adagio on konserton varsinainen keskusosa, joka sisältää runsaasti eri nyansseja ja vivahteita. Osa ei ole pelkkää lyyristä hengeilyä, vaan sisältää myös aksenteilla merkittyjä, kipinöitä iskeviä kohtia, jotka viulistin täytyy ilmaista napakasti.



Esimerkki 14: II osan alku

Kolmas osa on jo nimensäkin mukaan "nopea, iloinen ja energinen" konserton päätösosa. Tämä mieliala soittajan pitäisi tulkita ulos konserton loppuun asti lukuisista teknisistä hankaluuksista huolimatta. Tahdeissa 115 ja 230 esiintyy leveämpi, määrätietoinen ja hallitseva teema fortessa, joka on ilmaistava voimakkaasti kiinteällä kokojousoella lähellä tallaa soittaen, samoin kuin pääteema tahdista 19 lähtien. Pianonyanssit saa soitettua kuuluvasti siirtämällä jousen lähemmäksi otelautaa, mutta käyttäen paljon jouhia kielellä.

Erilaiset mielikuvaharjoitukset ovat myös toimiva tapa lisätä esitykseen eläytymistä ja ilmaisua. Soittaja voi esimerkiksi keksiä kappaleeseen sopivan tarinan, ja kuvitella sen mielessään eläväksi musiikin kanssa (Gerle 1983, 78). Tämä saattaa parantaa myös teoksen muistamista ilman nuotteja, ja on hauska tapa päästä sisälle musiikin maailmaan.

4.3 Esitysvaihe

Esitysvaihe on aivan yhtä tärkeä kuin aiemmatkin harjoitusvaiheet, vaikka se sisältää vähemmän asiaa. Jotta esitys olisi onnistunut, aiempien vaiheiden on oltava onnistuneesti suoritettuja ja teos huolellisesti harjoiteltu. Teos tarvitsee usein monia harjoitusesiintymisiä, ennen kuin soittaja tuntee olonsa varmaksi sen kanssa. Yksityiskohtien miettiminen on ohi, koko teos on soitettava monta kertaa pelotta läpi, mieluiten esityspaikalla jos mahdollista.

Jotta 25 minuuttia kestävän, vaativan virtuoosikonsertton saisi esitettyä kokonaan, on soittajan fyysinen ja henkinen kunto oltava riittävä. Liika perfektionismi on myös unohdettava. Jos konsertossa on vielä kohtia joita pitäisi hioa tarkemmin, niin kannattaa tehdä, mutta esitysvaiheessa on tärkeämpää vapauttaa itsensä liiasta harteilla painavasta täydellisyyden taakasta. Nyt on hyvä osata myös rentoutua ja pitää hauskaa.

Tärkeintä on nyt nauttia soittamisesta ja nousta rohkeasti lavalle. Kyse on sentään työstä, joka on vienyt viikkoja, kuukausia ja lukuisia harjoittelutunteja. On aika nauttia työn hedelmistä, ajatella positiivisesti, uskoa itseensä ja luottaa tulevaan.

5 Pohdinta

Loppujen lopuksi ensimmäisen opinnäytetyöni kirjoittaminen on ollut minulle erittäin valaiseva kokemus. Olen oppinut opinnäytetyön kirjoittamisen taidon lisäksi viulunsoitosta ehkä enemmän kuin koskaan.

Kaikki kirjat ja äänitteet, joita luin ja kuuntelin hakiessani tietoa työhöni, ovat laajentaneet tietouttani musiikista ja herättäneet lisää kiinnostusta varsinkin viulupedagogiikkaan. Uskon, että turvaudun näihin lähteisiin myös tulevaisuudessa työssäni tai opinnoissani.

Viulukonsertton tutkimisen myötä minussa on myös herännyt kiinnostus Bruchin muihin viuluteoksiin. Olisi hienoa tutustua hänen töihinsä tarkemmin ja tehdä niitä laajemmin tunnetuksi omissa konserteissani, sillä monta kiinnostavaa viuluteosta jäi työssäni esittelemättä

Olen yrittänyt koota opinnäytetyöhöni mahdollisimman monta viulukonserttoon liittyvää olennaista asiaa, ja olen itse työhöni melko tyytyväinen. Toivottavasti se on tuonut myös lukijalleen jotain uutta. Muusikolle oppiminen on näes koko eliniän kattava prosessi, ja aina löytyy lisää opittavaa.

Lähteet

- Fifield, Christopher 2009. Bruch, Max (Christian Friedrich). Grove Music Online. www.oxfordmusiconline.com. 31.3. 2010.
- Fifield, Christopher 1988. Max Bruch; His Life and Works. New York, George Braziller, Inc.
- Galamian, Ivan 1990. Galamianin viulumetodi. Helsinki, VAPK-kustannus.
- Garam, Lajos 1995. Jousen taikaa. Helsinki, Sibelius-Akatemia.
- Garam, Lajos 1984. Viulunsoiton opetus. Helsinki, Musiikki Fazer.
- Gerle, Robert 1983. The Art of Practising the Violin. Toinen painos. Lontoo, Stainer & Bell Ltd.
- Holopainen, Juhani 2000. Jousenkäytön teoria ja todellisuus. Jyväskylä, Jyväskylän yliopisto.
- Menuhin, Yehudi 1987. Kuusi viulutuntia. Juva, WSOY.
- Stross, Wilhelm. Soldan, Kurt. Bruch: Konzert No.1, g-moll, Opus 26. Edition for Violin and Piano. Saksa, Edition Peters.
- Szigeti, Joseph 1979. Szigeti on the Violin. New York, Dover Publications, Inc.

Äänitteet

- Conlon, James. Gürzenich-Orchester Kölner Philharmoniker 2002. Bruch: Symphonies 1-3. EMI Records Ltd. Germany. Cd.
- Ehnes, James. Bernardi, Mario. Montreal Symphony Orchestra 2002. Bruch: Violin Concertos No. 2 & 3. Classical Music Library. www.clmua.alexanderstreet.com.ezproxy.metropolia.fi/. 25.5. 2010.
- Heifetz, Jascha 1992. Concertos: Bruch No.2, Conus, Wieniawski. BMG Music. Germany. Cd.
- Mae, Vanessa 1996. The Classical Album 1. EMI Records Ltd. England. Cd.
- Menuhin, Yehudi 1996. Bruch Concerto No. 1 in G minor. Biddulph Recordings. London, England. Cd.

Perlman, Itzhak. Previn, André. London Symphony Orchestra 1997. Max Bruch: Violin Concerto No.1, op. 26 in G minor. EMI Records Ltd. England. Cd.

Zimmermann, Frank Peter 2004. Bruch & Tchaikovsky: Violin Concertos. Sony Music Entertainment. Germany. Cd.



Kuva 4: vasemmalla Max Bruch vuonna 1883, oikealla Clara Bruch